

Kontext, Struktur und Wertung

Gerrit Engelkes Erzählung: *Die Festung*

1. Zum expressionistischen Kontext

Gerrit Engelke ist vor allem als Lyriker bekannt, da er trotz verschiedener Prosaschriften wie *Gottheit. Zeit. Und Ich*, das *Kriegstagebuch*, die *Briefe der Liebe* oder die *Briefe an Eltern und Freunde*¹ nur wenige Werke hervorgebracht hat, die im engeren Sinne zur Erzählliteratur gehören. *Die Festung* selbst ist eine relativ kurze Erzählung, und der *Don Juan*, ursprünglich als Roman geplant, blieb unvollendetes Fragment. Engelkes Lyrik ist sicherlich nicht nur aus diesem Grunde in den Mittelpunkt des Interesses geraten, aber die fehlende Alternative hat dabei sicherlich auch eine Rolle gespielt. Diese These wird mittelbar auch im vorliegenden Referat vertreten, indem der Narrativik Engelkes ein wichtigerer Platz im Gesamtwerk zugewiesen wird als es ihre quantitative Präsenz vermuten lässt; Engelkes Prosa dürfte unter anderem auch eine positiv-ausbalancierende Funktion bei der ästhetischen Beurteilung seines literarischen Schaffens insgesamt haben. Während nämlich ein heilbringend-prophetischer Ton, eine rhetorisch „aufgebauchte“ Form sowie eine hohle Phraseologie der „O-Mensch-Dichtung“ der Mehrheit der „messianischen Expressionisten“, so auch dem Lyriker Engelke, mit Recht vorgeworfen werden², wird eine solche Kritik auf sein erzählerisches Werk nur beschränkt zutreffen. Übertriebene Emotionalität und Religiosität, Pathos und lärmender Appell an „Herz“ und „Seele“ bleiben hier zum großen Teil ausgespart. Damit soll jedoch andererseits nicht behauptet werden, dass die unterschiedlichen Aufbruchs- und Erneuerungsversuche, der „innerlich“ geläuterte, autonome „neue“ Mensch³ und sein Entwicklungsprozess als geläufige Themen des „messianischen Expressionismus“ sich in Engelkes Erzählwerk nicht wieder finden würden.

Die Signatur der expressionistischen Epoche lässt sich nach Vietta und Kemper durch eine Dialektik von Ich-Dissoziation und Menschheitserneuerung, das heißt von Entfremdungserfahrungen und Aufruf zur Wandlung des Menschen kennzeichnen.⁴ Die Ich-Dissoziation als Substanzverlust und Verunsicherung des Subjekts soll im „messianischen Expressionismus“ noch einmal rückgängig gemacht und das Ich auf die

1 Engelke, Gerrit: Das Gesamtwerk. Rhythmus des neuen Europa. Hg. von Hermann Blome. München: List 1960. Reprint Hannover: Postskriptum-Verlagsgesellschaft 1979.

2 Vgl. Vietta, Silvio / Kemper, Hans-Georg: Expressionismus. 2., bibliographisch ergänzte Auflage. München: Fink 1983 (1975), S. 187.

3 Ebd., S. 22.

4 Ebd.

höhere Stufe des „gewandelten“ Menschen aufgehoben werden.⁵ Die metaphysische „Obdachlosigkeit“ wird durch die Sakralisierung des Lebens und des Subjekts ersetzt bzw. kompensiert. „Herz“ und „Seele“ werden zu Wesenskategorien des Menschen, um die einseitige Dominanz des Intellekts in der Moderne zurückzudrängen.⁶ Häufig verknüpft sich der unbedingte Wandlungsprozess des Menschen mit einem dämonisch-rauschhaften Vitalismus, mit einem titanischen Egoismus, mit Zerstörungs- und Aggressionstrieben des Protagonisten.⁷ Der Krieg stellt für viele die Kulmination des vitalen Lebens- und Kraftgefühls dar, andere halten ihn für die letzte Konsequenz der inhärenten zerstörerischen Kräfte moderner Technologie und Zivilisation.⁸ Ähnliche Gedanken formuliert auch Fritz Martini in seiner Interpretation von Heyms berühmtem Kriegsgedicht:

Der Krieg erscheint als das radikal Dämonische, das aus unbekannten Tiefen ausbricht. [...] Er erscheint als ein göttliches Wesen, das gleichwohl aller göttlichen Eigenschaften beraubt ist und nur als Inbegriff der unbegrenzten, aus sich selbst daseienden Kraft begegnet.⁹

Die Einstellung zum Krieg als theoretischem und praktischem Problem, um das zentrale Thema von Engelkes Erzählung *Die Festung* anzusprechen, ist entscheidend durch die aufgezählten Merkmale festgelegt. Das ambivalente Verhalten des Autors, die Verherrlichung und die Verdammung des Krieges, wird in eine Ereigniswelt umgesetzt, die vom ersten Pol zum zweiten, zur Überwindung der zunächst abstrakt-vitalistischen Position des Protagonisten führt. Der thesenhaft umrissene philosophisch-literarhistorische Epochenhintergrund soll nur einer ersten Orientierung dienen. Als Kontext dürfte er keineswegs die Rolle der Erzählstruktur übernehmen: in der narrativen Welt selbst muss man jene Strukturmerkmale nachweisen können, die den allgemein-kontextuellen Charakteristika entsprechen. Eine solche Vereinbarkeit ist daher zunächst als Arbeitshypothese zu betrachten, die dann die Analyse selbst bestätigen oder widerlegen wird.

5 Ebd., S. 22–23.

6 Ebd., S. 24.

7 Ebd., S. 51, 53, 57.

8 Ebd., S. 117.

9 Vgl. Martini, Fritz: Georg Heym: Der Krieg. In: Wiese, Benno v. (Hg.): Die deutsche Lyrik. Form und Geschichte. Interpretationen. Bd. 2. Düsseldorf: August Bagel Verlag 1962, S. 425–449, hier S. 431.

2. Über den strukturellen Aufbau der Erzählung¹⁰

Die wichtigsten Ereignisse der formal in zwei größere Einheiten gegliederten Geschichte kann man wie folgt zusammenfassen: Stark vereinfacht handelt es sich (in der fiktionalen Welt) um die Belagerung und Erstürmung einer französischen Festung vor der „*fernen Bergkette der Vogesen*“ im Ersten Weltkrieg. Der Protagonist – er heißt Marks – ist ein Student aus Göttingen, der sich als Freiwilliger „*an die Grenze gemeldet*“ hat. Beschrieben werden zuerst der Abend und die Nacht vor seinem „*ersten großen Kampf*“, dann der Kampf selber und schließlich die eroberte Festung im anbrechenden Morgen.

Will man den Abend und die Nacht vor dem Angriff etwas ausführlicher darstellen, dann ist vor allem die theoretische Debatte zwischen Marks und dem jungen Lehrer, ebenfalls aus Göttingen, zu erwähnen. Marks zeigt sich begeistert angesichts des bevorstehenden Gefechts, in seiner Argumentation kommt neben anderen Gründen dem „Blut“ eine auffällig-wesentliche Rolle zu. Er meint: „*Das Blut wird zu dick und satt im schläfrigen Frieden*“ und daher will es „*immer Kampf*“. Der Lehrer hingegen plädiert für einen, wie er es nennt, „*friedlichen Kampf*“ in dem, „*statt dieser barbarischen, von den niedrigsten Urinstinkten des Menschen genährten Kriege*“, „Klugheit“ mit „Klugheit“ konfrontiert wird. Alle anderen Kriege seien eine unpersönliche „*maschinenmäßige Schlächtere*“, sie verursachen die „*grenzenlose Zerstörung allen Lebens*“. Marks wiederum missachtet den Frieden als das „*Grauwerden*“ der Menschen, als den Verlust des „*großen Sinns in die Ferne*“, der „*wilden Lust nach Abenteuern*“ und „*Besitzergreifungen, wie sie unsere Vorväter hatten*“. Er fühlt auch „*kein rührseliges Bedauern mit einem Unterliegenden, nur der Stärkste hat das Recht zum Lehen*“. Er führt die „*Natur*“ als Beispiel an: ihr ähnlich soll der nächste Tag, der Kampf gegen den Feind, auch unter den Menschen klar herausstellen, „*wer hier der Kräftigste, der Sieger und Zukunftserbauer ist*“. Der Lehrer antwortet: „*Wir müssen ja diesen Krieg noch austragen; aber später soll alles besser werden. Keine Heere, keine wahnsinnig gesteigerten Rüstungen*“. In seiner Zukunftsvision „*soll es nur Polizeitruppen und Gerichte geben, die Recht und Sitte aufrecht halten, und ein großes Schiedsgericht für die ganze Welt, das alle aufkeimenden Streitigkeiten unter den Ländern schlichtet und die Kriege von der Erde schafft*“. (328)

Es ist unschwer zu erkennen, dass der Student, gegenüber den utopisch-humanistischen Idealen des Lehrers, ein kriegsverherrlichend-vitalistisches und, etwas abstrakt-kategorisierend formuliert, sozialdarwinistisches Lebensprinzip vertritt. Barbarisches und Humanes, Instinktiv-Zerstörerisches und Traumhaft-Ideales sind also die Wertkon-

10 Bei der Analyse der Erzählung wird die folgende Ausgabe benutzt: Engelke, Gerrit: Die Festung. In: Ders.: Das Gesamtwerk. Rhythmus des neuen Europa. Hg. von Hermann Blome. München: Paul List: 1960, S. 323–337.

zepte, die und deren Konflikt dem ersten Geschichtsteil zugrunde liegen. Repräsentiert sind sie in der Figur des Studenten bzw. des Lehrers, die – ironischerweise – beide „Mediziner“ sind und von der Universität derselben Stadt kommen. Der Zusammenstoß, das Aufeinanderprallen ihrer Ansichten, der Konflikt ihrer Wertvorstellungen wird in diesem Stadium allerdings nur auf theoretisch-gedanklicher Ebene realisiert und ausgetragen. Als symbolischer Abschluss dieser Phase dürften die beiden Abschiedsformeln gelten: Marks sagt „*Gute Nacht*“, der Lehrer „*Auf Wiedersehen*“.

Anstatt den linearen Handlungsverlauf weiter zu verfolgen, will ich mich kurz dem Ende der Geschichte zuwenden. Lakonisch wird dort der Ausgang des Kampfes kommentiert: „*Das Fort ist genommen. Der letzte Mann fiel.*“ In der Festung schreien die Eroberer „*wie betrunken ein ‚Hurrah!‘ nach dem anderen. Marks wollte zwar auch rufen, aber es blieb ihm würgend in der Kehle stecken.*“

An dieser Stelle haben wir es mit einem ersten, zunächst noch nicht absichtlich-rational gesetzten Zeichen seiner inneren Wandlung zu tun. Die meisten Soldaten fielen erschöpft „*in verwirrten blutschweren Halbschlaf*“. Neben Marks lagen zwei Tote: „*dem einen sickerte noch immer Blut, wie ein winziger Quell, aus der Stirnwunde über das Gesicht*“. Dieses „Blut“ ist aber nicht mehr das „Blut“, das anfangs gemeint war, als Marks dem Lehrer vorgeworfen hatte: „*Wir wollen nicht wissen, daß unser Blut immer Kampf will, immer!*“ (327) [...] Jetzt war es abstoßend: [...] *an den Rändern war es eine schwarze Kruste. Voll Ekel drehte Marks sich um und sah durch eine große Bresche des Walles nach außen.*“ (336) Die Abwendung vom „Blut“, von der Verherrlichung des Kampfes, ist das zweite unverkennbare Zeichen einer Metamorphose: „[...] *Nun saß er hier; auch ein Sieger – er wußte nicht, ob er froh oder voll Trauer sein sollte – ziellose Gedanken schwankten in ihm; er fühlte sich so leer und kam sich eigentlich recht nutzlos vor.*“ (336) Verunsicherung und innere Leere bemächtigen sich seiner, er kann sich nicht mehr eindeutig mit dem „Sieger“, seinem früheren Wunschtraum, identifizieren.

Die nächste Phase seiner Wandlung vollzieht sich in seiner Vorstellung: er sieht, wie sich die Menschen „*in der Reichshauptstadt*“ und *in allen Heimatstädten*

scharenweise um die Anschlagssäulen, vor den Zeitungsredaktionen drängen und die Siegestelegramme heißhungrig lesen – und dann: Geschrei, Geschrei, Siegesjubiläum! Wer dachte da wohl an die unzähligen Opfer der Sieger? an die Toten, die mitgesiegt hatten? (336)

Während der junge Lehrer von einem großen „*Schiedsgericht für die ganze Welt*“ sprach, von Weltgerechtigkeit träumte, wird sich Marks hier in den Trümmern der Ungerechtigkeit seiner Heimatwelt gegenüber den mitsiegenden Toten, den Opfern und Märtyrern visionär bewusst. Von der vitalen Kampflust, die vor kurzem noch sein ganzes Wesen bestimmt hat, ist nichts mehr zu spüren; eine „*wehmütige, zweifelnde Beklommenheit*

beengte seine Brust“, während er ächzend sagte: „[...] *dieser Krieg... dieser Krieg!*“ Und als er dann „den starrenden Blick vom Steinboden hebt“ und „in die Weite sieht“ – ironische Umkehrung des früheren großen Sinnes „in die Ferne“ –, bildet sich in ihm, im Gegensatz zum humanen Weltgericht des Lehrers, das Bild eines blutig-apokalyptischen Weitendes heraus, wo alles, Himmel, Erde und Mensch gleichermaßen, „mit Blut“ überschwemmt sein würde:

Scharlachrot glühte die Sonnenkugel zwischen zart angelaufenen Wölkchen.

Wie ein blutiger Klumpen hing sie da; so entsetzlich rot, als habe sie sich vollgesogen mit all dem schwimmenden Blut da unten. Es war ihm, als ob die Bergkuppen in der Ferne, die lang-abwärts gezogenen zerstampften Felder und Weinberge – als ob der ganze Morgenhimmel und er selbst – mit Blut, mit brüllendem Blut übergossen seien! (337)

Eine selbsterzeugte Ich-Dissoziation, eine visionäre Vernichtung des Selbst, gleichsam die Vorbereitung und Voraussetzung einer inneren Wandlung. Alle Bilder sind durch „Blut“ beherrscht und mit „Blut“ durchtränkt. Das Besondere dabei ist, dass die blutige Schreckensvision von Marks diesmal nicht durch wirkliches, im Krieg vergossenes „Blut“ ausgelöst wird, sondern durch das „Scharlachrot“ der „Sonne“, durch eine in Wirklichkeit unblutige Lichterscheinung.

Bevor geklärt werden kann, welche Rolle die „Sonne“ in dieser Welt spielt und warum sich in Marks' Augen schließlich eine blutige Sonnenlandschaft auftut, muss erst der dahinführende Weg, diese die ganze Geschichte dicht durchwebende „Blut“-Motivik etwas eingehender untersucht werden.

Als Ausgangspunkt dient dabei das Abschlussbild der bereits angeführten Untergangsvision: „*Es war ihm, [...] als ob der ganze Morgenhimmel und er selbst – mit Blut, mit brüllendem Blut übergossen seien!*“ (337) Besondere Aufmerksamkeit wird der Frage gewidmet, wie sich die Motivketten von „Blut“ und „Brüllen“ sowie ihre Kombinationen im bisher nicht besprochenen überleitenden Geschichtsteil zum ‚brüllenden Blut‘ am Ende verhalten und wie überhaupt das merkwürdige Bild ‚brüllendes Blut‘ zu deuten ist.

Das „Blut“ als Vitalitätssymbol kommt zuerst nur mittelbar, als Gesprächsthema zwischen Marks und dem Lehrer vor. Dann taucht es im überleitenden Teil, nach dem „*Zeichen zum allgemeinen Sturm*“, immer öfter auf. Vorerst sprachlich noch nicht bezeichnet, aber als unmittelbares Erlebnis sogleich verbunden mit „Brüllen“:

[...] das ganze Nachtdunkel brüllte: *ein gewitterndes mörderisches Chaos.*

Da schlug es mitten unter ihnen ein:

Krach! – eine Fontäne von Erde, Fleisch und Rauch sprang spritzend und heulend hoch [...] (333)

Vorläufig allerdings noch kein Gefühl der Erschütterung, weil „Blut“ und „Brüllen“, wie noch zu sehen sein wird, während des Sturms keineswegs den Tod assoziieren, son-

dem einen Lebensrausch, einen sich immer mehr steigernden Vitalismus zum Ausdruck bringen:

Marks rannte in wahnwitzigem Rausch weiter – zwischendurch; über einen Menschen wegspringend – einen Getroffenen, der schräg auf ihn zu fiel, zur Seite stoßend; nur *eins* brannte stärker in seinem Hirn als das Fieber in allen hinastenden Gliedern: *Vorwärts!* nur dies. (333f.)

Kein Zufall daher, dass er ‚*im wahnwitzigen Rausch*‘ über den Toten hinwegspringt und den ‚*Getroffenen*‘ zur Seite stößt: der Tod ist dem „rauschhaft-dämonischen“ Lebens- und Sieges willen des Soldaten untergeordnet, er stellt nur ein Hindernis dar, das zu überwinden, über das hinwegzuspringen ist. Auch merkt er gar nicht, dass er sich am Stacheldraht „*eine große blutige Schramme quer über die Hand gerissen*“ hat. Die motivische Parallele, eine entgegengesetzte Situation, kehrt dann in der Abschlusszene wieder: „*Zwei Tote lagen neben Marks; dem einen sickerte noch immer Blut, wie ein winziger Quell, aus der Stirnwunde über das Gesicht; an den Rändern war es eine schwarze Kruste.*“ (336) Während dort „Blut“ allein für gesteigertes Leben und Rausch stand und als Zeichen oder Realität des Todes gar nicht bemerkt wurde, wendet sich Marks nun „voll Ekel von“ dem Toten ab.

Vor der Besetzung des Forts, das heißt vor dem Abschluss des überleitenden Teils der Erzählung, sind noch zwei weitere Szenen zu verzeichnen, in denen das gesteigerte „Rauschgefühl“ eine wichtige Rolle spielt. In der ersten werden „Blut“ und „Brüllen“ miteinander verknüpft:

Zehn Mann schlagen rücklings hinunter – zwanzig drängen mit zusammengebissenen Zähnen nach – und wieder stürzen zehn Durchbohrte in die Tiefe und reißen Kameraden mit – doch wieder springen dreißig mit blutigheiserem Hurrah auf die Schanze – und mehr, immer mehr – Hunderte! (334f.)

Die Wendung „*mit blutigheiserem Hurrah*“ beleuchtet recht genau das Verhältnis Marks' zu seinem eigenen Ich vor und nach der Eroberung der Festung. Die Wandlung, die sich in ihm vollzieht, wird – im feinstrukturellen Netz des Textes – durch die veränderte Reihenfolge und die umgekehrte Dominanz von Brüllen und Blut nahegelegt. Im apokalyptischen Bild am Ende, wie bereits zitiert, heißt es nämlich „[...] *mit brüllendem Blut*...“ Vor der Wandlung des Ich dominiert das „Brüllen“ über „Blut“, nach der Wandlung dagegen dominiert das „Blut“ über „Brüllen“. Deutlich liegt im überleitenden Teil der Akzent auf „Brüllen“ und „Schreien“, bis dann die Rolle des Blutes, gesteigert zu einem alles, das Ich wie die Welt gleichermaßen überflutenden „Blut-Meer“, in den Vordergrund gestellt wird. Die einzelnen Phasen, in denen sich „das blutigheisere Hurrah“ in ‚*brüllendes Blut*‘ verwandelt, bilden metaphorisch den zunächst nur unbewussten, graduell vor sich gehenden inneren Wandlungsprozess des Protagonisten ab.

Auf die immer wichtigere Funktion des Blutes wurde schon anhand der Schlussze-

ne hingewiesen, nun sollen auch einige Beispiele für die Häufigkeit und zunehmende Relevanz der „Brüllen“-Motive im überleitenden Teil der Erzählung angeführt werden:

Marks blickte auf und besann sich [...] weiter hinauf hörte er eine Stimme: „Vorwärts hoch!“ [...] „Einrücken! ausrichten!!!“ brüllte hinter ihm jemand [...] und weit in die Nacht schrille Kommandorufe. (329)

[...] überall schrillten durchdringend die kleinen Pfeifen der Zugführer:
Zum Sturm! Laufschrift marsch marsch! (332)

[...] das ganze Nachtdunkel brüllte: ein gewitterndes mörderisches Chaos. (333)

„Vorwärts Sturm! Hurrah!“ hörte man durch den Dampf die vom Schießlärm fast verschluckten schreienden Stimmen der Offiziere – und mit wild brausendem Hurrah! rasen, wühlen alle aufwärts! – kriechend; auf allen vieren; springend; fallend; Hurrah! Hurrah! in das Handgemenge auf den Wall. (334)

All dies verbunden mit dem unaufhörlichen ‚Vorwärts‘-Kommando, mit ‚Hasten, Rennen‘ und ‚Drängen‘, mit ‚Stürmen‘ und ‚ohrensprengendem Geschützdonner‘, mit ‚Getöse, pfeifenden Geschossen‘ und ‚hochoben platzenden Feuern‘, mit ‚Brummen, Zischen, Krachen‘ und ‚Prasseln‘, mit einer tobenden Dynamik also, mit einem unaufhaltsamen, rauschhaften Vitalismus des Krieges. So fühlt es wenigstens Marks mitten in den Ereignissen während des Sturms, und diese unzählbar-unbezwingbare ‚dämonische Kraft‘ reißt ihn mit fort, bis zum letzten Sieg oder auch Tod.

Aus dem Dargestellten geht hervor, dass in diesem Abschnitt der Geschichte die rein theoretischen Thesen des früheren Dialogs zwischen Marks und dem Lehrer ins Praktische umgesetzt und ausgeführt werden. Trotz einer gewissen Ambivalenz des ‚Rauschgefühls‘ kann bis zum Wendepunkt, bis zum Fall des Forts, nicht über eine merkbare Vorbereitung der inneren Wandlung des Protagonisten gesprochen werden. Und doch sind in den Geschehnissen bereits alle wesentlichen Motive enthalten, die nach dem Wendepunkt die innere Wandlung von Marks Schritt für Schritt herbeiführen.

Nun kommen wir zur zweiten Szene, in der ‚Blut‘ und ‚Rausch‘ ein letztes Mal vor der Eroberung der Festung miteinander verbunden erscheinen und in die auch das Sonnen-Motiv einbezogen wird:

Wieder und wieder drückt Marks ab; der Lauf wird schon warm und die rechte Schulter schmerzt ihm vom fortwährenden Rückschlag des Kolbens. Blutrotes Brausen sprengt seinen Kopf fast und verdrängt jeden Gedanken und Bewußtsein; es ist ihm, als ob er im Sonnenbrand läge und furchtbar schwitze. (335)

Hier ist vor allem auf die ganz offensichtliche Verdrängung des Bewussten hinzuweisen, auf das betonte Vorherrschen des Unbewusst-Rauschhaften und Irrationalen. Der

Rauschzustand selbst wird mit der Situation von jemandem verglichen, der „im Sonnenbrand“ liegt. In der Wortzusammensetzung ist nicht nur die ‚Sonne‘ von Belang; der ‚Brand‘ vereinigt in sich die verschiedenen ‚Brennen‘- und ‚Feuer‘-Motive der Geschichte, ‚Brand‘ und ‚blutrot‘ zusammen nehmen die vielzitierte „Untergangsvision“ vorweg: „Scharlachrot glühte die Sonnenkugel...“

Das apokalyptische Bild selbst stellt die gesteigerte motivische Entsprechung des verdrängten Bewusstseins dar. Insofern lässt sich die letzte Szene mit dem „brüllenden Blut“ und der unbewusst-rauschhaften Zustand assoziierenden „scharlachrot glühenden Sonne“ als variierte Wiederholung und transzendierende Zusammenfassung der einzelnen Kampfeignisse ansehen, nur mit umgekehrtem Vorzeichen: dort ging es um die Zerstörung des Forts, hier geht es um die Dissoziation des Ich, um die Ausschaltung des Intellekts, um den Abbau und Substanzverlust des Individuums.

Nach der Vorabklärung der wichtigsten Strukturprinzipien der Erzählung wollen wir uns erneut der Schlusszene zuwenden und ihre Deutung versuchen. Aus seinem apokalyptischen Erlebnis wird Marks wieder in die Wirklichkeit des besetzten Forts zurückversetzt, die ihm noch schrecklicher als die blutige Untergangsvision erscheint:

Er merkte, daß ihm übel wurde; er wurde schwindlig – er stand auf und wollte... da! – er stößt mit dem Fuß an die andere Leiche – und – das – das ist – der Lehrer!

Er schwankt, greift in die Luft und bricht mit einem dumpfen Aufstöhnen zusammen. (337)

Die Wiederbegegnung, diesmal aber mit dem toten Lehrer, ist der letzte und entscheidende Beweggrund dafür, dass der Student seine innere Wandlung endgültig vollzieht. Die früheren Schreckbilder mit dem „brüllenden Blut“ waren jeweils nur Visionen, nun aber bricht er in seiner realen Welt zusammen. Der „Rausch“ hat sich gelegt, er „stößt“ zwar „mit dem Fuß“ an den Lehrer, aber er „springt“ nicht mehr über ihn hinweg, wie er vor kurzer Zeit noch „im wahnwitzigen Rausch“ des Sturmes über einen Menschen hinweggesprungen war und den „Getroffenen“ zur Seite gestoßen hatte.

Die innere Wandlung von Marks ist vollendet, versteht man darunter die symbolische Zerstörung und Vernichtung, Auflösung und Dissoziation seines Ich zu Beginn der Geschichte. Als er sich selbst und die Welt „mit brüllendem Blut“ „übergossen“ sah, war das die vorletzte Stufe des totalen psychischen Zerfalls. Die seelische Verzweiflung, teilweise noch als traumhaft-fiktives Stadium, wird am Ende in den physikalischen Zusammenbruch von Marks, in den endgültigen Selbstverlust überführt. Zugleich kann dieser Zusammenbruch, da er gerade im Moment der Wiederbegegnung mit dem nunmehr toten Lehrer erfolgt, auch als symbolischer Tod von Marks verstanden werden, als das Bekenntnis seiner Niederlage gegenüber dem früher Besiegten. Beides zusammen lässt sich wie folgt auslegen: durch die Selbstaufgabe des alten Ich wird für das neue, gewandelte Ich Platz gemacht, weil außer der Ich-Dissoziation auch die Erneuerung, die

„Aufhebung“ des Menschen auf eine höhere, verklarte Ebene einen wichtigen Bestandteil der „Wandlung“ bildet.

Diese Perspektive wird durch den letzten Satz der Erzählung angedeutet: „Golden strahlte ein herrlicher, stiller Morgen.“ (337)

Kaum zu übersehen ist dabei, dass es sich hier nicht um das gewandelte Ich von Marks im individuellen Sinne handelt, sondern um einen grundsätzlichen, umfassenden Neuanfang, um den möglichen Anbruch einer gewandelten, friedlichen Zeit, um die Entstehung einer „geläuterten Welt“. Dies umso mehr, als die frühere Welt, „der ganze Morgenhimmel und er [Marks] selbst – mit Blut, mit brüllendem Blut“ überflutet, das heißt, vernichtet wurde.

Allerdings besteht kein Widerspruch zwischen der scharlachrot glühenden Sonnenkugel einerseits und dem golden strahlenden herrlich-stillen Morgen andererseits. Die „scharlachrote Sonne“, deren Glühen alle früheren Feuer-, Brennen- und Sonnenbrand-Motive in sich vereinigt und die da „wie ein blutiger Klumpen“ hing, „als habe sie sich vollgesogen mit all dem schwimmenden Blut da unten“, und schließlich „der ganze Morgenhimmel“, der „mit Blut, mit brüllendem Blut übergossen“ scheint, sie repräsentieren alle die rauschhaft-vitalistische Welt des alten Ich von Marks. Sein Zusammenbrechen bedeutet notwendigerweise auch ihren Untergang. Zu beachten ist nämlich in diesem Zusammenhang jene innere Wandlung, die innerhalb des Rauschhaft-Vitalistischen selbst vor sich geht: das dämonische Lebensprinzip, zuerst noch gegen den Feind gerichtet, verwandelt sich im letzten Teil in eine die Welt als Ganzes vernichtende Untergangsvision des Protagonisten, in der sowohl die Welt als auch er selbst dem blutig-zerstörerischen Rausch erliegen.

Der golden strahlende Morgen, die sakralisierte Lebens-Sonne ist im Gegensatz zum „blutigen Klumpen“ der „scharlachroten Sonne“ am „Morgenhimmel“, der „mit Blut, mit brüllendem Blut übergossen ist“, nicht an das Ich, auch nicht an das gewandelte Ich von Marks gebunden. In der goldenen Strahlung, in der Herrlichkeit und Stille des Morgens stellt sich nun symbolisch jenes Ideal dar, von dem der Lehrer träumte und das Marks als „schläfrigen Frieden“ verschmäht und abgelehnt hatte. Diese Welt ist nicht mehr mit „brüllendem Blut“, sondern mit „goldenen Strahlen“ übergossen. Auch das Schriftbild spricht für eine solche Unterscheidung: der letzte Satz der Erzählung, der die neue Perspektive mit dem golden strahlenden, herrlich-stillen Morgen etabliert, trennt sich deutlich von den vorangehenden Sätzen; er bildet, obwohl er nur aus sechs Worten besteht, einen selbständigen Absatz. Auf diese Weise werden die Relevanz und die gesonderte Stellung des Abschlussbildes auch formal hervorgehoben.

Ein dionysisch-vitalistisches, dämonisch-rauschhaftes, letztlich jedoch – paradoxerweise – lebensfeindliches Leben wird durch die Möglichkeit eines golden strahlenden, geistig-apollinischen und lebensfreundlichen Lebens abgelöst. Dass dabei, gegenüber

der verhältnismäßigen Konkretheit der glühenden Sonnenkugel, nicht die Sonne als solche, sondern eine transzendent anmutende goldene Strahlung, „ein herrlicher, stiller Morgen“ erscheint, deutet auf eine religiöse Lebensmystik hin, die ihrerseits wiederum eine nahe Verwandtschaft zu der inneren Erneuerung künftiger Generationen bei den messianischen Expressionisten aufweist.

Sollte man nun abschließend den strukturellen Aufbau der Geschichte auf eine recht vereinfachte Formel bringen, dann ließe sich etwa folgende Paraphrase verwenden:

Der erste Geschichtsteil führt zwei Hauptthemen ein, den Wunsch nach dem blutig-rauschhaften Kampf und den Wunsch nach dem friedlich-geistigen Kampf, die zunächst im abstrakten Dialog der beiden Protagonisten miteinander konfrontiert werden.

Im zweiten oder überleitenden Geschichtsteil wird dann insbesondere das Thema des blutig-rauschhaften Kampfes im konkreten Handlungsraum der Schlacht stufenweise bis zu einem alles überwindenden, das Leben selbst zerstörenden Vitalismus gesteigert.

Der dritte oder abschließende Geschichtsteil fügt in seinem gleichzeitig präsenten, einander teilweise durchdringenden konkret-wirklichen bzw. transzendent-lebensmystischen Handlungsraum dem scheinbar siegreichen Konzept des blutig-rauschhaften Kampfes eine mittelbare Niederlage bei. Dagegen wird das scheinbar unterlegene Konzept des friedlich-geistigen Kampfes einem (ebenfalls) mittelbaren Sieg zugeführt.

3. Ästhetische Wertung aus struktureller Sicht

In den Mittelpunkt der durchgeführten Analyse wurde die Aufdeckung jener Strukturprinzipien gestellt, die dem Aufbau der erzählten Welt zugrunde liegen. Ausgegangen wurde dabei von der Hypothese, dass „Literatur“, wird sie in der Tat als „Literatur“ rezipiert, immer mittels und durch ihren strukturellen Aufbau Literatur ist. Das heißt aber: Ihre Werte und Normen, die etwa die Handlungsmöglichkeiten der einzelnen Figuren bestimmen, werden durch die eigene (genauer: vom Leser zugeordnete) Struktur erzeugt und festgelegt. Aus dieser Argumentation ergibt sich ferner: je feiner die sprachlich-literarische Strukturierung ausfällt, umso differenzierter wird das gesamte Bedeutungssystem des Werkes, die etablierte Textwelt selbst. Von diesem Gesichtspunkt aus ließe sich die Semantik von poetisch gelungener Literatur als ein subtil gegliedertes, hierarchisch geordnetes Strukturnetz charakterisieren, in dem jede Strukturebene neue Einsichten und dadurch wiederum Zugänge zu weiteren, noch differenzierteren Strukturebenen ermöglicht. Wichtig ist noch unter dem strukturimmanenten Aspekt auch, wie die strukturellen Regelmäßigkeiten unterschiedlichen Abstraktionsgrades in die Text- bzw. Textweltoberfläche überführt werden.

Anders formuliert: Einerseits müssen wir erklären können, welche abstrakten Regel-

mäßigkeiten den Verlauf der Geschichte festlegen, andererseits muss eine hinreichend motivierte Antwort auf die Frage gegeben werden, warum gerade die gegebenen und nicht andere Sachverhalte (das heißt: Zustände, Ereignisse, Handlungen usw.) die abstrakten Regelmäßigkeiten in der Textwelt interpretieren. Dies vor allem deswegen, weil der Leser natürlich nicht die trocken-rationalen Strukturprinzipien in die Hand bekommt, sondern ihr sinnliches Bild, ihre sinnlich wahrnehmbare Manifestation. Und der sinnliche Effekt zählt sicherlich zu den ganz wesentlichen Wirkungsfaktoren literarischer Texte.

Die Analyse hat gezeigt, dass die Erzählung, erkennt man den grundlegenden Wandlungsprozess des eigentlichen Protagonisten zwischen Anfangs- und Endzustand, nach klaren Strukturprinzipien geordnet ist. Das Verhältnis der drei größeren Erzähleinheiten scheint eine musikalische Struktur zu haben. Obwohl es sich dabei eher um eine globale Ähnlichkeit handelt, die der Gesamtkomposition einen geschlossenen Charakter verleiht, erweckt diese entfernte strukturelle Verwandtschaft Erwartungen beim Lesen, die dann, wegen der nur partiellen Ausführung, unerfüllt bleiben müssen. Geht man nämlich von der Erkenntnis aus, dass in der Geschichte zwei unterschiedliche Auffassungen vom Krieg als gegensätzliche Themen miteinander konfrontiert werden, dann erwartet man auch, dass während der Entwicklung der Themen nicht nur das eine variiert und entfaltet wird, ohne sich auf das andere zu beziehen. Das heißt, im Falle der Erzählung würde man erwarten, dass in bestimmten (strukturell begründeten) Situationen des überleitenden Teils auch der Lehrer erscheint, damit seine Thesen vom Anfang bzw. sein Tod am Ende der Geschichte nicht völlig abstrakte bzw. unvermeidlich pathetische Bezugspunkte für die Wandlung des anderen Themas darstellen. Diese Einseitigkeit fällt auch dann auf, wenn man sonst die Akzentverschiebung auf die innere Wandlung von Marks, dem aktiven Protagonisten, akzeptieren kann. Mittelbar wird diese Kritik durch die mehr oder weniger gelungene Lösung unterstützt: obwohl der ganze abschließende Erzählteil der bereits mehrmals angesprochenen Wandlung des Studenten gewidmet ist, wird diese quantitative Disproportion letztlich durch einen einzigen, allerdings motivisch überzeugend vorbereiteten, das im zweiten Teil nicht weitergeführte Thema in transzendierter Form neu etablierenden Sachverhalt von *Golden strahlte ein herrlicher, stiller Morgen* aufgehoben bzw. ausgeglichen.

Der aus struktureller Sicht wirklich kritische Punkt der Erzählung liegt jedoch woanders. Es geht um das prinzipielle Problem, dass die globalen Regelmäßigkeiten, auf denen die Systemhaftigkeit der Geschichte beruht, nicht transparent sein und auf diese Weise didaktisch wirken dürfen; sie sollten die Oberfläche der Textwelt vielmehr nur mittelbar, über das schon angedeutete feingegliederte Strukturnetz erreichen. Das heißt von ästhetischem Gesichtspunkt aus, Literatur sollte/dürfte keineswegs direkt, sondern, wie bereits an anderer Stelle betont, mittels Strukturen sprechen, die Themen sollten nicht „ausgesagt“, sondern „aufgezeigt“ werden.

In dieser Hinsicht bietet *Die Festung* ein zwiespältiges Bild: Einerseits ist die zugrunde liegende Struktur oft unmittelbar an der Oberfläche abzulesen, andererseits wird ein differenziertes Wertsystem in vielen Details durch feinstrukturelle Zusammenhänge ausgebaut. Die nur teilweise gelungene Lösung deutet darauf hin, dass bestimmte Teile der Erzählung nicht entsprechend funktionalisiert werden konnten. So wird zum Beispiel das Motiv des Medizin-Studiums in Göttingen eingeführt, aber die sich daraus ergebenden Möglichkeiten werden im späteren Verlauf der Geschichte gar nicht wahrgenommen. Es wäre nämlich durchaus zu denken, dass Problemkreise wie Humanität und Geistigkeit bzw. blutiger Kampf, Töten, Tote und Verwundete, die an sich alle in der Geschichte erscheinen, irgendwie, positiv oder negativ, mit der Universitätsstadt und mit dem Arztberuf verbunden werden. Variiert und wiederholt werden auch Motive wie „[...] die Nacht stand wie eine grenzenlose schwarze Wand vor ihm“ bzw. „Sie standen am Fuße des Walles; wie eine schwarze Mauer stieg er vor ihnen auf“, aber sie bleiben dann eher nur Stimmungsmittel ohne besondere Bedeutung. Dabei ist die Möglichkeit potenziell geschaffen, die Assoziationsreihe von den „Stationen“ eines zunächst noch verborgenen „Leidensweges“ zu erwecken. Insbesondere auch deshalb, weil man durch einen „Weinberg“ ‚vornaufwärts‘ marschiert und weil am Ende der Student mit den beiden Toten rechts und links eine „Golgatha“-Reminiszenz zulässt.

Dem ist jedoch nicht so; eine solche Interpretation wäre mit der früher dargestellten Grundtendenz der Erzählung kaum oder nur erzwungenermaßen zu vereinbaren, obwohl die innere Wandlung des Studenten, die im abschließenden Geschichtsteil erfolgt, auf diese Weise, mittels eines im gegebenen Stadium ihm noch nicht bewusst gewordenen „Leidensweges“, glaubhaft und auch ästhetisch überzeugend vorbereitet werden könnte.

Auf diese strukturellen Aspekte ist die Zwiespältigkeit der Erzählung zurückzuführen: manche Teile bilden organische Komponenten der etablierten Textwelt, andere dagegen leisten keinen Beitrag zur Durchführung der Themen, sie bleiben meist selbständige Episoden und Geschichten aus Kriegstagebüchern (vgl. das spätere Kriegstagebuch, Somme, Oktober 1916), bezogen allein auf die berichteten Fragmente der Kriegswirklichkeit. Hinzuzufügen ist allerdings, dass die – meiner Ansicht nach – nicht oder in nicht entsprechendem Maße funktionalisierten Elemente nur einen verhältnismäßig geringen Teil der Geschichte charakterisieren und nur ganz beschränkt zur Strukturebene des grundlegenden Wandlungsprozesses gehören.

Die Analyse dürfte keinen Zweifel daran gelassen haben, dass *Die Festung*, ist man mit der Expressionismus-Auffassung von Vietta/Kemper einverstanden, weit über die bloß sprachlich-stilistischen Ähnlichkeiten mit dem Expressionismus hinausgeht. Selbst wenn ihr ein gewisser pathetischer Ton nicht abzusprechen bleibt, ist eine Verwandtschaft mit der expressionistischen Sehweise keineswegs auf diesen Bereich zu reduzieren. Vielmehr ist der Expressionismus von Engelkes Erzählung darin zu sehen, dass die

organische Aufeinander-bezogenheit von Ich-Dissoziation und Menschheitserneuerung zunächst als ein Identifikationswille mit dem blutigen Kampf, dann als Entfremdungserfahrung des Krieges und Aufruf zur Wandlung des Menschen¹¹ im Wesentlichen strukturell gestaltet und einer Lösung zugeführt wird.

Abschließend soll die bisherige ästhetische Wertung der Erzählung ergänzt und teilweise modifiziert werden. Unsere kritischen Einwände, die aus systemimmanenter Sicht berechtigt sein dürften, wurden recht abstrakt und kontextfrei, von Zeit und Raum mehr oder weniger unabhängig formuliert. Will man jedoch Gerrit Engelke und seiner Literatur gerecht werden, so sind wenigstens der literarische, der historische und der individuell-biographische Kontext des Dichters mit zu berücksichtigen. Beim Entstehen der *Festung* – die Erzählung wurde am 29. August 1914 in Faaborg/Dänemark geschrieben – befinden wir uns in einer Zeit, in der recht unterschiedliche literarische Konventionen präsent sind. Sie sind zwar auch untereinander nicht vereinbar, aber besonders scharf weichen sie alle von den heute vorherrschenden literarischen Konventionen ab. Dies sollte teilweise als Erklärung des manchmal direkt-didaktischen Charakters dienen, den wir kritisch besprochen haben. Ferner hat man es mit einer tatsächlichen Kriegssituation zu tun, die mehr Eindeutigkeit verlangt, und in der man, trotz der Tatsache, dass sich Engelke erst im Oktober 1914 in Flensburg als Soldat stellt, verständlicherweise nicht die künstlerisch notwendige Distanz gegenüber den begeisternden oder erschütternd-schrecklichen Ereignissen haben kann. Hinzu kommt noch, dass Engelke *Die Festung* im Alter von 24 Jahren geschrieben hat; er ist nicht einmal 28 Jahre alt, als der Tod seiner literarischen Entwicklung ein gewaltsames Ende setzt. Diese Umstände relativieren gewissermaßen die vorgebrachten kritischen Einwände: Engelke erreichte mit der hier analysierten Erzählung wie auch mit seinem Gesamtwerk eine literarische Qualität, angesichts derer die sprachlich-stilistischen und kompositionellen Mängel von geringem Belang und, in Kenntnis der Beschränktheit seiner persönlichen Möglichkeiten, durchaus erklärbar sind. Die ästhetischen Qualitäten von *Die Festung*, ganz zu schweigen von dem Fragment gebliebenen *Don Juan*-Roman, lassen vermuten, wie Bedeutendes er noch in der Prosaliteratur hätte schaffen können, wären ihm andere Lebensbedingungen und nicht nur 28 Jahre gewährt gewesen.

11 Siehe Vietta / Kemper 1983, S. 22.